

# as relações entre texto e cena a presença e o corpo

***Organização e texto:  
Geovanina Maniçoba Ferraz\****

***Autores convidados: Adriana  
Calabro, Deise Abreu Pacheco,  
Juliana Jardim, Luiz Pimentel,  
Marcos Gomes, Maria Sílvia Betti,  
Mario Tommaso, Miguel Prata,  
Paula Autran e Vilma Arêas***

A edição 8 da Opiniões – Revista dos alunos da pós-graduação do Programa de Literatura Brasileira da USP se propõe a investigar as relações entre literatura e teatro. Com o objetivo de trazer um espectro variado de opiniões sobre o tema, nossos colaboradores foram a campo entrevistar escritores, dramaturgos, diretores, atores, professores, críticos, gente da academia e de fora dela, para nos ajudar a pensar as relações entre texto e cena.

O pensamento da professora Maria Sílvia Betti nos ajuda a introduzir a questão. Fracionando a abordagem sob prismas e definindo seu local de fala como docente e pesquisadora nas áreas de Letras e de Artes Cênicas, a crítica elabora sua reflexão sobre os binômios texto/cena, dramaturgia/encenação, escrita/montagem.

\* Geovanina Maniçoba Ferraz é mestranda em Literatura Brasileira pela USP, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eliane Robert Moraes, bolsista do CNPq, especialista em Literatura pela PUC-SP e graduada em medicina pela UFPE. E-mail para contato: ninaferraz21@gmail.com

Esta matéria se constitui como um mosaico de impressões, uma reflexão que é também um reflexo, um autorretrato de uma gente que se manifesta dentro ou em torno dos palcos, que vive o texto e a cena em suas fronteiras, o que nesse caso quer dizer viver dentro.

Talvez esse limiar entre artes tão distintas e tão íntimas esteja habitado pelas manifestações do corpo e da presença. A obra escrita parece eterna na suposta fixidez da sua materialidade, e o texto literário só se presentifica em sua leitura. Oposto disso, o teatro é a afirmação do efêmero, é fruição estética onde quase tudo é provisório.

No corpo, a literatura é a experiência de ser e não ser eu mesmo, vivência feita das emanções íntimas e inorgânicas da palavra lida, onde se expandem escritor e leitor. Teatro é arte de se fazer em outro, arte feita em carne, argila rubra, viva, mutante, manipulada por muitas mãos.

### maria sylvia betti

#### Como você vê a relação entre texto e cena?

Ao contrário do que ocorre com os textos ficcionais, ensaísticos e poéticos, cujo circuito comunicativo se completa no ato da leitura silenciosa por seus destinatários, o texto teatral remete, por sua própria natureza, a uma realização cênica como destinação final, mesmo que esta não necessariamente se realize e mesmo que ele venha a ser objeto “apenas” de leitura silenciosa e individual por seus leitores. As características desta realização cênica fazem parte do texto teatral, seja de forma explícita, por meio de rubricas e outras indicações técnicas, seja de forma potencial e não especificada. O texto teatral diferencia-se do texto literário mesmo quando os elementos elocutórios que o constituem representam a maior parte de sua tessitura constitutiva. Embora o texto teatral integre

o campo da literatura, já que pertence a um dos três gêneros que a compõem no mundo ocidental, ele requer de seus leitores uma relação diferente da observada nas demais modalidades textuais. Assim, a leitura do texto teatral será sempre, em alguma medida, a realização de uma “encenação imaginária” do conjunto de elementos que, explicitamente ou não, remetem a essa dimensão espetacular criada por meio dele.

#### Que sentido a sua prática profissional dá para o binômio texto e cena?

Como docente e pesquisadora nas áreas de Letras e de Artes Cênicas, vejo o binômio texto/cena por dois ângulos diferentes: no campo de Letras são poucos e raros os programas que trabalham conteúdos formativos baseados no estudo da Dramaturgia, pois se prioriza o estudo da ficção (conto e romance), que prepondera mesmo em relação à poesia. No campo de Artes Cênicas, por sua vez, a ênfase recai sobre as técnicas de preparação física do ator para o ato interpretativo e para as abordagens pós-modernas e desconstrucionistas. O estudo da Dramaturgia, seja sob o ponto de vista das formas por meio das quais ela responde às transformações sócio-históricas, seja sob o ponto de vista de suas especificidades compositivas, tende a não figurar de forma central nos currículos de formação, ou a integrá-los de forma apenas protocolar.

### Como você vê a relação entre dramaturgia e encenação?

É importante lembrar que, mesmo quando existe um texto dramático propriamente dito, seja resultante de dramaturgia autoral, seja de processo colaborativo ou dramaturgia da cena, a encenação é uma esfera de trabalho artístico autônoma e livre para desenvolver seus próprios processos. Essa liberdade pode até levar a um acolhimento das sugestões cênicas que integram o texto dramático, mas pode levar também a um ato de total reinvenção delas. A encenação tem vida e características próprias, e não está subordinada à prevalência da dimensão textual. Em seu conjunto de dimensões constitutivas (luz, cenografia, música, trabalho corporal, figurinos etc.), o espetáculo possui uma tessitura que o caracteriza, e o diretor é o responsável por reger o conjunto e dar-lhe uma unidade estética.

### Como você vê a relação entre escrita e montagem?

Existe uma estreita relação entre as condições materiais em que um texto vai ser encenado e a escritura dramática que o caracteriza. Um texto criado para teatro de rua e apresentação em espaços públicos e ao ar livre, por exemplo, não poderá ter a mesma estrutura textual de uma peça criada para encenação em um edifício teatral com palco italiano e recursos de iluminação, coxias, grande área cênica e plateia frontal. Algo semelhante acontece com relação ao montante de recursos materiais de que um espetáculo vai dispor para a sua realização: a escritura dramática, muitas vezes, opta por determinadas soluções em detrimento de outras pelo fato de serem mais condizentes com

os recursos com que será possível contar para realizar a montagem.

**Maria Sílvia Betti** é professora do Departamento de Letras Modernas da FFLCH/USP, tem doutorado e mestrado em Literatura Brasileira pela USP e pós-doutorado pela NYU.

O ator, dramaturgo e arte-educador **Mário Tommaso** inicia seu texto com uma provocação, dando a ver um suposto paradoxo nas inter-relações entre palavra, cena, ação e discurso.

### mario tommaso

As noções de que a palavra é ação e de que a encenação é discurso levaram a uma ampliação das possibilidades de combinar texto e cena nas últimas décadas. Hans-Thies Lehmann tem teorizado bastante sobre essa poética, e penso ser uma boa referência para pensar o tema. Sobretudo há, hoje, um entendimento de que a primazia da literatura dramática sobre a cena soa algo conservadora, pois pode limitar os processos criativos e a divisão do trabalho nos âmbitos da encenação e da atuação, ao menos para grupos que se dedicam à pesquisa, experimentação ou como quiserem chamar, indicando que há alguma inquietude com relação ao modo de organizar os grupos, à possibilidade de intervenção de artistas no espaço público e à compreensão de seus materiais e problemas. Tendo a concordar com essa posição; no entanto, acho que é necessário lermos criticamente esses processos, para que eles sejam efetivamente transformadores, se desejarmos isso.

Se, por um lado, vários procedimentos surgiram historicamente como respostas formais a problemas colocados pela consciência de uma política da cena, ao menos desde as experimentações modernistas, por vezes, hoje em dia, correm o risco de se converterem em fórmulas obrigatórias, prescrevendo espetáculos que parecem saídos de um manual de boas técnicas do parnasianismo pós-moderno, tornando-se tão conservadores como a velha verossimilhança naturalista. Um texto de Eurípedes, Shakespeare ou Goethe, em que incidam múltiplas operações dramatúrgicas, coreográficas e cenotécnicas de interrupções, colagens, montagens, sobreposições, pode ainda assim manter o privilégio da sua potência passional (sem sua história, sem nossa diferença para com ele, como já questionava Brecht no *Organon*). Nesse caso, toda a parafernália cênica servirá apenas para distrair o público – e os artistas – enquanto afirma a mesma empatia moral, modernizada na imagem, mas talvez ávida ou saudosa das “boas” encarnações de personagens e da plenitude de sentido para a experiência – novas técnicas para a antiga “ilusão especular” burguesa. Ou, então, podemos lembrar espetáculos que não fazem uso da palavra falada ou escrita, mas a cujo programa e crítica recorremos para receber as indicações de leitura e os pressupostos conceituais dos autores e intérpretes, que deveríamos crer materializados ou traduzidos em cena.

Nos dois casos, que podem passar por muito *up-to-date*, a resposta para a relação entre texto e cena são conciliações, fazendo rimar o público teatral ilustrado com seus modelos teóricos e poéticos; os desafios para o artista seriam apenas técnicos ou lógicos, não éticos, e talvez imposições de um certo mercado. Algum tempo atrás, era mais óbvio acusar os *vaudevilles* e companhia

de não encararem a linguagem como um problema. Hoje, quando vemos um Brecht encenado pela estrela de televisão, em que a imagem contraditória do ator que analisa sua personagem é capturada pela ternura que acomoda, e a função didática vira pretexto para infantilizar o público, a questão se torna mais sutil e complicada.

A linguagem – verbal e não verbal – é um (bom) problema artístico se considerada como uma estratégia: elementos por meio dos quais artistas jogam com o público, produzindo uma experiência de deslocamento do olhar. Interrupções, linearidade, colagens, fluxo, montagens, sobreposições, repetições etc., são recursos para que um ponto de vista ético se expresse, investigue relações entre pessoas e grupos, destitua a linguagem da sua transparência e as coisas e pessoas de sua “essência”. A palavra em cena não é uma declaração sobre o mundo, mas uma forma que torna visível a própria condição de uso da palavra como ação, fabricação de sentido. Assim também com o gesto, o espaço, os objetos, o ritmo e o que surge das possíveis combinações desses elementos em diversos planos. As perguntas que disparam a construção de uma cena podem ser relativas a problemas formais; mas daí as soluções interessam por seus efeitos de sentido, pelo que tocam a dimensão política do discurso cênico. Ou, então, partimos de provocações ao imaginário estabelecido e experimentamos outras soluções estéticas, nas diferentes camadas que se sobrepõem e dialogam na obra.

Essas práticas têm colocado questões interessantes sobre a autoria de um espetáculo. Se a dramaturgia é incluída no campo da concepção e composição de toda a cena, e não apenas da sua parcela verbal, há várias contribuições que concorrem para essa função coletiva. A autoria se torna um nó: não mais diz respeito apenas ao indivíduo que envia

um texto a um grupo de intérpretes para se dirigir através (ou apesar) deles a seu público, mas a um conjunto de pessoas que discutem conceitos, reúnem referências, produzem materiais, organizam-nos no espaço e no tempo, negociando posições e se responsabilizando coletivamente pelo sentido da obra ou acontecimento. O modo de produzir também faz o sentido. Entretanto, isso apresenta questões para a formação dos artistas: seu repertório estético, literário, historiográfico, social, filosófico, político. E sobretudo uma questão básica, que precisaria sair do currículo oculto para ser reinventada como prática, que é a disposição para deixar o império da informação, da reprodução e da opinião e assumir os riscos de mudança individual e coletiva que as ideias de educação e de criação artística potencialmente contêm.

**Mario Tommaso** é ator, arte-educador, professor e mestre em Literatura pela USP. É associado fundador e atualmente coordenador da Escola Fórum das Artes.

**Paula Autran**, dramaturga, escritora e professora de dramaturgia, pensa o texto de teatro como um texto lacunar, não no sentido de elemento de convocação do leitor, mas como um texto que nasce incompleto e projetado para fora do papel.

### Paula Autran

O texto teatral tem uma natureza única, é um texto em essência incompleto, lacunar, que se projeta para fora do papel e tem sua plenitude em outro local, fora dele mesmo: no palco, para onde aquelas

palavras miram. Por outro lado, a dramaturgia é um dos gêneros literários e, assim sendo, também tem uma vida no papel, podendo ser fruída como o são o romance, a poesia ou a notícia jornalística, por exemplo. Mas há também a dramaturgia que não se vê como gênero literário e nasce apenas e exclusivamente para o palco, como muitas vezes acontece nos processos que partem de ensaios e experiência de vida dos intérpretes e que têm apenas uma costura dramatúrgica, sem que esta pretenda ter vida autônoma após a encenação propriamente dita.

Mas a dramaturgia que fica, que se apegue ao papel, em cuja feitura o dramaturgo empregou ambições literárias, é um texto que vive essa dicotomia entre ser literatura e também não o ser, no sentido em que não tem sua plenitude ali, no papel, mas no trânsito algo impalpável entre ele e o palco. Essa instância, a do palco, da encenação, por mais que não esteja ali, já tem que se projetar naquela escrita, configurando aquele texto algo dúbio, incompleto. Mas essa incompletude aqui pretende ser entendida não como algo que faz com que o texto seja falho, mas com que o texto seja instigante de uma maneira diferente do texto estritamente literário.

Essa característica se mostra em alguns aspectos específicos do texto teatral, principalmente na sua maneira de ser um texto eminentemente imagético, poético, e no seu modo de trazer também rubricas, informações ou uma trajetória, fábula ou narrativa vivenciadas por personagens. Mas tudo isso pode também se dar por meio de seu contrário, ou seja, pode ser feito um texto teatral que traga tudo isso por supressão, que faça com que esses elementos falem e que existam por negação.

Assim, podemos ver que a dramaturgia tem como característica única que a diferencia a priori de todos os outros gêneros literários uma

natureza indelével, uma forma de respiração do texto, essa característica lacunar, a possibilidade de enxertar ali vida, pensamento, imagens, som e fúria que fazem daquele texto um texto eminentemente teatral. Não há regras fixas. O que há que ter em mente é que a instância textual é mais uma a contribuir para o fazer teatral. Ter alguém a pensar essa narrativa, a sucessão de fatos que se passarão no palco, é mais um elemento a contribuir para aquele instante artístico. E não o contrário. Ter em cada grupo de teatro, em cada encenação, alguém a pensar sua instância textual é algo que contribuiria imensamente para o momento vivenciado no palco. A relação entre texto e cena só tem a ganhar com a proximidade de quem escreve teatro com o local onde o teatro de fato acontece, o palco, esteja esse onde estiver.

**Paula Autran**, mestre e doutoranda em artes cênicas pela ECA/USP, é dramaturga, escritora e professora de dramaturgia.

Se manipulamos um bisturi lento sobre o termo *rubrica*, encontramos várias camadas de sentido. Na camada metaforicamente mais superficial da palavra, *rubrica* é uma *argila vermelha* (daí *rubra*) usada para escrever. Noutra conotação, o termo se refere às *notas sobre um texto* usadas para indicar elementos cênicos como atmosfera da cena, gestos de corpo e de espírito, intenção ou tom de uma fala. Nesse sentido, a *rubrica* expressa bem o desejo do escritor de participar da direção da cena, abrindo um flanco de conflito. Curiosamente, a mesma palavra *rubrica* significa também *assinatura abreviada*. Remetendo aos conflitos de autoria e às questões sobre a supremacia do texto sobre a cena, ou vice-versa, o dramaturgo, diretor e ator **Marcos**

**Gomes** nos lembra que o palco é um espaço de encontro e de disputa.

## marcos gomes

A dramaturgia ocupa um lugar estranho entre a literatura e o teatro, como se nela faltasse sempre alguma coisa, um pedaço que nenhuma encenação, nenhuma publicação, são capazes de preencher. Esse espaço vazio, essa lacuna, é também um terreno de disputa: o palco. Onde nem o texto nem a cena podem suplantar o conflito que emerge do encontro entre os dois. Essa relação, para além das afinidades individuais entre dramaturgos e diretores, é sempre tensa. Sabendo disso, alguns preferem dirigir seus próprios textos; outros só trabalham com dramaturgos que estejam a uma distância segura, de preferência, mortos. Os que decidem se encarar de frente, no mesmo tempo histórico, numa mesma cidade, não têm nenhuma garantia de que sairão ilesos. Há um enorme potencial de frustração nesse encontro. Por outro lado, é fácil identificar os momentos felizes em que texto e cena se complementam, seja pela via positiva ou negativa, tornando o teatro mais interessante. Negar a existência de uma instância em detrimento da outra pode levar a alguns bons resultados, na medida em que força o conflito, mas jamais contribuirá para um teatro apaziguado, já que esta condição o tornaria irrelevante: um teatro morto. A crise, talvez, seja a sua única característica.

Hoje, depois que a dramaturgia e a cena já foram reviradas do avesso, falar em superação é algo bastante improdutivo. Por trás de alguns discursos, como o fim do drama, há uma noção de evolução da arte, que, em primeira instância, é um argumento equivocado. A arte não evolui porque

a arte não tem utilidade, portanto, não se presta ao progresso. A única medida para se avaliar a arte é entender como ela se relaciona com o seu tempo, com o homem e a sociedade, com a crise entre o sujeito e o objeto.

Há uma série de dramaturgos e dramaturgas escrevendo hoje na cidade de São Paulo com estilos diferentes, com visões de teatro distintas, cada qual com uma percepção particular sobre o papel do dramaturgo no processo de criação de um espetáculo teatral. Essa falta de definição, se não é a própria definição do cenário atual, é a sua propriedade fundamental. De qualquer forma, o dramaturgo contemporâneo sabe que nenhum texto carrega em si uma encenação própria, cabendo ao diretor escolher qual delas será a sua. Trata-se de limite tênue que muitas vezes esbarra na noção de autoria, o que me parece ser um dilema importante. Mas, fora dessa discussão, que chega aí em outras esferas, acredito que nenhum outro elemento de um texto teatral seja tão híbrido quanto a rubrica. Nela, a tensão entre texto e cena revela toda a sua potência.

Tanto no meu trabalho como dramaturgo, quanto na minha pesquisa de mestrado sobre dramaturgia contemporânea paulistana, tenho percebido uma tendência para a escritura de textos com o menor número possível de rubricas, sejam elas de ação, de descrição de cenário, ou de intenção. Em alguns casos, há a substituição de uma rubrica estritamente cênica por outra que não determine uma única possibilidade de leitura – mais aberta, por vezes poética, mais destinada à compreensão da atmosfera do texto do que à encenação. E, não raras vezes, textos sem nenhuma rubrica. Este fato revela a convicção de que, para o dramaturgo contemporâneo, a força do texto não está necessariamente

na encenação, e que, este problema, o da realização cênica de um texto, não faz parte da sua alçada, mas da alçada do diretor. E também, não menos importante, a convicção de que tentar dirigir a cena no papel quase sempre resulta numa atitude frustrada. Além disso, um texto repleto de rubricas não garante sua melhor compreensão em sua transposição para o palco. É bem provável que provoque exatamente o contrário, não permitindo que o texto flua dentro da sua própria proposta estética, da sua lógica interna. As palavras ditas e não ditas de um texto, seja ele mais fragmentado, teleológico, épico, estritamente dramático, performativo, ou de qualquer outra natureza, representam, para mim, a melhor forma de contato com o palco. Diretores e dramaturgos não se entendem facilmente. Não é por acaso que muitas parcerias não sobrevivem ao processo de encenação de um texto. Falar da relação entre texto e cena, portanto, é botar o dedo na ferida. Mas é preciso forçar essa tensão ao seu limite sempre que possível, para que dela possa emergir um teatro vivo e relevante. Evitar esse confronto, além de uma atitude preguiçosa, é, antes de tudo, desperdiçar uma oportunidade única, que só se apresenta no presente.

**Marcos Gomes**, dramaturgo, diretor e ator, é mestrando em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da UNESP. Integra o Centro de Dramaturgia Contemporânea.

Os atores Juliana Jardim, Luiz Pimentel e Miguel Prata participam do **Projeto Ensaios Ignorantes** e nos relatam as suas experiências com uma dramaturgia colaborativa. Extrapolando os limites autorais, o grupo experimenta com seu público o apagamento das fronteiras entre palco e plateia,

permitindo que o espectador possa entrar na cena, fazendo com que todos compartilhem a posição de produtor conjunto de sentido.

### Juliana Jardim, Luiz Pimentel e Miguel Prata

Partimos de nosso projeto *Ensaaios ignorantes*, existente desde 2011, para pensar a relação entre texto e cena. O eixo do projeto é ensaiar a partir da ideia da ignorância, que, aqui, significa estar junto com o público realizando ações a partir do material textual que temos como propulsor. Os temas e a lógica dos *Ensaaios ignorantes*, o nosso entendimento e o nosso modo de por-em-cena buscam aprofundar o pensamento-em-ação acerca de o que é ensaiar, o que é experiência coletiva, o que é refletir-em-ação e investigar teatralidades distantes do mundo representacional e das interpretações. Interessa-nos pensar junto com o público e com um público que não seja prioritariamente frequentador dos espaços teatrais.

O público dos *Ensaaios* não vem para ver, mas para ensaiar junto. Normalmente, as criações teatrais – sejam mais longas ou mais curtas em seus tempos de ensaios – entendem que ensaio é uma preparação para uma apresentação, momento no qual algum saber, nascido de qualquer matriz estética, literária ou não, esteja plenamente configurado em cena para se tornar público. Aqui não há espaço direcionado à constituição de um saber isolado de seu envolvimento público.

A encenação dos *Ensaaios* é tratada como experiência coletiva de aproximação de algo em comum. Com esse algo em comum (nossas

matrizes textuais<sup>1)</sup>) como centro da encenação, lidamos sempre com a tentativa do não-prevalecimento do conhecimento dos ensaístas sobre o texto, ou seja, damos a ver, com cena e leitura, nossas posições sobre o livro, mas elas procuram estar em pé de igualdade com as posições do público presente.

Com a ideia desse algo em comum em todos os âmbitos, aliados ao par Jacotot/Rancière<sup>2)</sup>, queremos explorar uma perspectiva que retire o espectador da posição de uma certa reverência à cena e lhe ofereça alguma mudança de lugar: com isso, desejamos mover a ideia que o público tem em relação ao que a cena sabe e apresenta a ele e ao que ele sabe e apresenta à cena. Há uma intensa exploração das tentativas de administrar o não-saber, ao invés de nos manter na gestão do que sabemos, o que constitui no fazer teatral a maior parte do seu lugar mais frequente.

Os *Ensaaios ignorantes* públicos têm sido sempre mediados por regras, uma delas, inclusive, consiste em disponibilizar o material textual dos *Ensaaios* (livro, roteiro, libreto, dramaturgia) para todos os presentes, para que possam ter em mãos o texto operado cenicamente. A partilha pública do material textual dos *Ensaaios* deseja justamente dar a ler o texto que nos move a gerar nossas novas escrituras (cênicas, musicais, textuais, etc.), assim como abrir digressões do público, dar voz a seus pensamentos, a partir do contato com o solo textual daquele *Ensaio*.

Todos os participantes dos *Ensaaios* podem posicionar suas vozes, por meio da realização de Digressões e Derivas. O público é convidado a inter-ferir, a entrar. E, se quiser, entra, se vincula e se posiciona. Porém, esses posicionamentos, essas ações, não se dão por meio de debates, de conversas. Eles



acontecem ao convidarmos o público a adentrar em jogos-encenação, com limites claros e precisos, dados a todos, para que cada um participe quando e como desejar. Assim, texto cênico, a escritura espacial e o texto ensaístico é escrito por todos.

O espaço dos *Ensaio*s é ocupado tanto por ensaístas quanto pelo público, sem distinção de lugares. São espaços preparados de forma a não gerar relação palco-plateia espacialmente separada e nem a disposição de uma roda. A organização do espaço almeja a hospitalidade do público, sua exposição sutil e a preservação dos cantos. Não organizamos um espaço que privilegie focos, recortes nem que favoreça alguma exposição obrigatória dos envolvidos. Todos podem mudar de lugar quando quiserem.

Não queremos explicar nada, por isso, não realizamos debate após os encontros. As digressões cênicas podem dar conta dos quereres-dizer das pessoas presentes. Nunca houve nem haverá especialista a fim de explicar coisas ao público, pois também não queremos nos tornar especialistas em nossos textos de trabalho. Os especialistas que se aproximaram dos *Ensaio*s até hoje são sempre convidados a ensaiar-se em outros terrenos, a estar em cena, a realmente tentar sair do gesto explicativo e informativo.

**Juliana Jardim** é professora, pesquisadora e atriz. Também é idealizadora e diretora do projeto *Ensaio*s Ignorantes.

**Luiz Pimentel** é ator e pesquisador em Artes Cênicas, é ensaísta ignorante no projeto *Ensaio*s Ignorantes.

**Miguel Prata** é ator, professor e diretor teatral, é ensaísta ignorante no projeto *Ensaio*s Ignorantes.

- 1 Alguns dos textos já trabalhados pelo projeto são: *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*, de Jacques Rancière; *De segunda a um ano*, de John Cage; um roteiro de textos sobre aprender na solidão; o ensaio *Sobre a experiência*, de Michel de Montaigne; um libreto cênico composto pelos ensaístas do projeto a partir dos temas ensaio e ignorância; o livro *Várias histórias*, de Machado de Assis; o livro *Contos para crianças impossíveis*, de Jacques Prévert; o livro *Nada*, de Janne Teller.
- 2 Conforme presente no livro de Jacques Rancière, *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*.

Aquele que verte texto em espetáculo é primordialmente leitor. As derivas do texto da artista, pesquisadora e formadora na área da pedagogia do teatro **Deise Abreu Pacheco (Dedé)** nos remetem à reflexão sobre como a leitura teatral – e talvez qualquer leitura – faz uma espécie de mediação entre a realidade ficcional e a realidade factual.

## deise abreupacheco (dedé)

Há uma antiga fábula que conta que os filhotes do leão nascem mortos e só renascem graças aos urros de tristeza e desespero do pai<sup>3</sup>. Há um trecho na obra *Temor e Tremor*, do autor dinamarquês Søren Kierkegaard, sob seu pseudônimo *Johannes de Silentio*, que diz: “Quando o filho deve ser desmamado, a mãe tem à mão alimento mais forte para que o filho não morra. Feliz é aquela que tem à mão alimento mais forte!”<sup>4</sup>.

Minha experiência como artista pesquisadora e formadora na área da pedagogia do teatro tem me levado, progressivamente, a reconhecer que a vitalidade da relação texto e cena depende, sobretudo, do contato da leitora com uma cena interior. Nesse âmbito, chamo de “texto” a obra literária de qualquer natureza; de “leitora” aquela(s) ou

aquele(s) que realiza(m) o movimento de transfiguração da materialidade literária para a performativa; e “cena interior”<sup>5</sup> a configuração da matéria textual (literária) em uma relação simbólica com a realidade efetiva da sua “leitora”.

Portanto, a cena interior pode ser descrita como o diálogo simbólico e imaginativo da leitora com a obra em questão, quando apenas ela e obra se assistirão mutuamente em cauteloso segredo. Sugiro, assim, que a obra seja concebida em sua alteridade, isto é, como fenomenologicamente ativa. O jogo pede que o mágico “como se” entre em ação. A leitora lê a obra *como se* a obra estivesse a observá-la. A obra vigilante passa a assistir à vida da leitora: uma vergonha, uma controvérsia, um encanto, aproximação e estranheza. A obra é assombrosa e a leitora se apaixona irresistivelmente. Ela dorme com a obra sob seu travesseiro. Ela lê em voz alta a obra para si mesma. A obra torna-se exultante e agora poderá revelar à leitora o que lhe está impresso; a leitora se esquia, confusa, ela não entende a obra, a obra torna-se sem graça e arrivista. Ela odeia a obra. A obra fica trancada por meses em uma gaveta, sem ar, desalmada. Um dia a leitora a reencontra... Abre naquela página... Num bradar afônico e exausto, a obra sussurra algo... A leitora sucumbe. A senha é o lema: a porta da cena interior se abre. A obra é impossível, e a leitora, fidedigna.

Nessa perspectiva, a vitalidade performativa dependerá eminentemente da autenticidade da cena interior, que pode ser tomada como aquele lema prescrito satiricamente por Horácio: *de te fabula narratur*, “esta história é sobre você”. A leitora precisa urrar como um leão e, durante o desmame da obra, encontrar o

alimento mais forte, caso contrário a cena não renascerá, nem vingará.

**Deise Abreu Pacheco (Dedé)** é graduada em Direção Teatral e mestre em Artes pelo Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, onde cursa o doutorado com enfoque em recepção estética e apoio da Fapesp.

3 Nichols, Sallie. *Jung e o Tarô – Uma Jornada Arquetípica*. Editora Cultrix, São Paulo, 2000, p. 207.

4 Kierkegaard, Søren. *TemoreTremor. Relógio d'Água* Editores, Portugal, 2009, p. 63, com pequena alteração na tradução de Elisabete M. De Souza.

5 Terminologia proposta pelo escritor e eminente pesquisador da obra de Kierkegaard, o também dinamarquês Joakim Garff, em: GARFF, Joakim. *Søren Kierkegaard – A Biography*. Translated by Bruce H. Kirmmse. Princeton: Princeton University Press, 2005, p. 260.

**Adriana Calabro**, escritora e dramaturga, explora como a polissemia do texto literário permite diversas leituras, inclusive teatrais, e como a cena também pode se abrir a múltiplas interpretações.

## adriana calabro

Os três sinais estridentes, o cheiro do palco, o pó que sobe do tablado, revelado pelos holofotes, os efeitos de som e luz que transformam homens em deuses, madeiras em navios, tecidos em marmotos. Diversas sensações, contundentes, e, ainda assim, apenas o prefácio do que ainda vai se manifestar. Em meio a tantas partículas e ondas, elevam-se a voz dos atores e o corpo deles, a presença plástica que muda a cada espetáculo, como uma conjunção inexplicável entre tempo, lugar e pessoas.

Segundo o diretor polonês Jerzy Grotowski, o teatro é “um lugar onde o ato, o testemunho dado por um ser humano, será concreto e carnal. Onde não se faz ginástica artística, truços”. Ora, sob essa ótica, o ator, a atriz, é uma argila que pensa, um quadro figurativo que contém todas as abstrações. Ao sugar as letras e depois regurgitá-las formando pequenos bolsões de sentido, o intérprete se torna capaz de captar a audiência por meio de recursos próprios. Pode-se ainda observar o ator como um ser não controlável e imaginá-lo à mercê do mesmo número de emoções que representa, da mesma teia de contingências por onde se enredam os seus personagens. Ele nunca é o mesmo e nem pretende sê-lo. Dessa forma, como no rio de Heráclito, um espectador jamais verá duas vezes a mesma peça.

Em outras visões da dramaturgia, distintas do “teatro pobre” de Grotowski, há espaço para figurinos, objetos de cena, anteparos, escadas, pinturas, grades ou jogos de luz. Para o espectador, não importa por qual via, seja pela estética do conjunto cênico, pelas pausas e silêncios ou, ainda, pelo peso da verdade, há muito a ser visto, ouvido, percebido, o que torna raro alguém imaginar a existência de um texto por trás do experimento em cima do palco; fica difícil vislumbrar indicações e diálogos, rubricas e digressões que uma vez já existiram sobre um papel branco. Não se trata aqui de diminuir a importância da palavra ou desconsiderar o potencial de envolvimento proporcionado por ela, mas de notar o fenômeno benfazejo de sublimação. Ora, se é um texto teatral, então é natural essa tendência ao desaparecimento, essa apropriação do direito e, quem sabe, do dever, de se esgarçar por entre os demais elementos que o transmutam e sobrepõem. A começar pela figura do diretor, que recebe do dramaturgo, vivo ou morto, mais do que um

documento escrito; o que esse diretor passa a ter em mãos se aproxima de um caleidoscópio em repouso, com peças prestes a se reorganizarem.

O texto teatral não precisa ser esqueleto, ao contrário, pode permitir leituras invertebradas, falas fluidificadas, movimentos amplos e em todas as direções. Se o texto aparece demais, mesmo que seja em falas esparsas, então podemos postular que a imensa arte do teatro se tornou coadjuvante e a palavra perdeu a oportunidade de ser matéria-prima em vez de matéria escrita. Diferentemente de um texto literário, em que a conversa entre autor e leitor é íntima, tácita, nos palcos e demais espaços aptos a receberem a dramaturgia, e eles são muitos, é coerente o resultado se manifestar a partir de inúmeros colóquios artísticos sobre o texto, o que só confirma o seu potencial de multissignificação. Perante tal cenário, ao autor teatral cabe tão somente a rendição absoluta. A confiança em sua escritura como o início da catarse, o fio de Ariadne ainda do lado de fora do labirinto, sutil e onipresente em seu poder de condução.

**Adriana Calabro Orabona** é escritora (Prêmio João de Barro, Prêmio Off-Flip e Proac, entre outros), dramaturga e facilitadora de Escrita Criativa. Faz parte do Grupo BECO de Escritores, dedicado à escrita e ao compartilhamento de ideias.

A professora, crítica e ensaísta **Vilma Arêas** encerra este conjunto de entrevistas evocando diversas referências, como Tchecov, Martins Pena, Beckett, Peter Brook, John Gielgud e Antunes Filho.

## vilma arêas

Literatura e teatro são duas formas de arte que mantêm relações entre si, maiores ou menores segundo os artistas envolvidos. São entretanto diferentes.

Em primeiro lugar, no Ocidente a literatura é experimentada na solidão e em silêncio, à exceção das modernas rodas de leitura. Há muito tempo a voz foi expulsa do texto. Ao contrário disso, o teatro exige a voz, mesmo se intercalada com silêncios e palco vazio, ouvindo-se vozes fora dele (penso em algumas peças de Tchecov).

Acostumado com o texto dramático como base do teatro, o homem moderno pode se desiludir com uma coletânea dos cenários da *Commedia dell'Arte*, que contém apenas uma sequência de situações. Quando ainda inexperientes, teatrólogos mudam a toda hora de cena, como se se tratasse de cinema (penso em Martins Pena que, já consciente dos procedimentos do palco, duramente testados, em *Os dous ou o inglês maquinista* imobiliza a mocinha à janela, descrevendo o que se passa na rua, de onde vêm vozes, ruídos etc). Porque a cena não pode ser dispersa e deve ser uma caixa de ressonância. Deve ter uma pulsão, como música, também em sua variação de palavra falada e canto, que às vezes também brigam entre si. Mas essa relação já é uma outra história.

Em segundo lugar, um texto escrito está ou deve estar completo, mesmo em sua incompletude, se foi assim idealizado (penso em Beckett). E também não pode ser modificado sem o aval do autor. Ao contrário disso, o texto do teatro é, na feliz expressão de Peter Brook (*The empty space*), um texto escrito no vento. Porque esse texto significa um pretexto para suas atualizações em cena, que podem ser tantas quanto as interpretações dos diretores. Sabemos que, quando se monta uma peça, todas as soluções são provisórias. Também não podemos comparar a realidade do ator, também criador da peça, com a do personagem, sempre imaginário. O ator é e está vivo, ouvindo com os cinco sentidos, inclusive sabendo “ouvir no cenário”, como afirmou um dia John Gielgud.

Essa diferença teatro/literatura não impede entretanto que homens de teatro levem ao palco uma peça inspirada num texto literário, como fez Antunes Filho, levando em 1978 no Teatro São Pedro uma genial criação teatral a partir de um livro também genial, *Macunaíma*.

Mas mesmo juntos, teatro e literatura estão separados, não significam a mesma coisa: a peça não substitui o livro e vice-versa.

**Vilma Arêas** é escritora, crítica e professora titular de Literatura pela Unicamp. Foi aluna de Décio Almeida Prado, estudando a comédia de Martins Pena.